

CAPÍTULO oriental 41

la historia de la literatura uruguaya

LITERATURA Y ARTES PLASTICAS

CAPÍTULO
oriental
la historia de la
literatura uruguaya

Este fascículo ha sido redactado por el crítico Sr. Nelson Di Maggio, y revisado y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

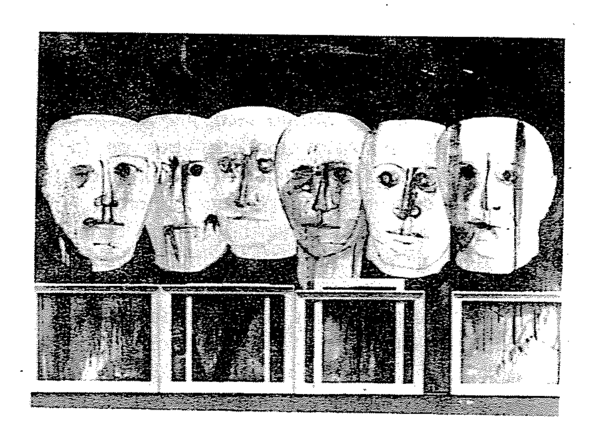
CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente en sus cuarenta y cinco fascículos, la historia de la literatura uruguaya.
El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país.
Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

41. Literatura y artes plásticas



Óleo de Nelson Ramos.

LITERATURA Y ARTES PLASTICAS



Ernesto Cristiani — "Homenaje a Artigas"

Sería inútil tentativa tratar de establecer un forzoso paralelismo —o un paralelismo a secas— entre la pintura y la literatura en el Uruguay. Sencillamente porque, como lo dijo Sartre, ese paralelismo no existe. Es indudable, sin embargo, que todas las manifestaciones culturales de un determinado momento histórico están teñidas de las mismas circunstancias objetivas de que nacen; pero no es menos obvio que los encuentros y divergencias entre un arte y otro se establecen a niveles distintos y las vinculaciones posibles son, con harta frecuencia, extremadamente sutiles y contradictorias, signadas por abrazos aparentes y repulsas subterráneas. Sobre todo porque cada arte tiene un lenguaje, una materia específica que se adapta con mayor o menor flexibilidad a las inquietudes espirituales de su tiempo y las expresa más o menos cabalmente. El predominio, pues, de determinada modalidad de expresión no obedece a las peculiaridades formales de cada una de ellas sino a la especial manera de relacionarse con el medio sociocultural. Lo importante es "rastrear en cada lenguaje artístico ese principio formativo que lo hace común y lo modifica, alcanzar a discernir el común denominador y el hilo conductor, que de uno permite pasar al otro, como si un puente fragilísimo pero tenaz estuviese suspendido sobre el abismo que los divide, y que al mismo tiempo los mantiene separados y distintos, cada uno con su nombre y su lugar de nacimiento", según apuntó Gillo Dorties. Es decir que lo realmente importante es indagar las constantes espirituales que condicionan la aparición de las diversas artes, más allá de sus epidérmicas y ocasionales coincidencias, para no caer en las viejas ingenuidades de la estética comparada.

Si partimos de esta dificultad genérica para relacionar las diversas artes entre ellas, no es menor todavía la que preside la índole de este capítulo, ya que literatura y pintura en el Uruguay se han nutrido, formado y crecido bajo el estímulo de factores distantes y de actitudes experieciales opuestas. **Grosso modo,** se podría afirmar que los escritores nacionales no han tenido la urgente necesidad de salir del país para escribir; su universo de referencias se abastece del entorno que proporciona el medio en que viven. El contacto con otras literaturas se establece por el vínculo de los libros. También los pintores se enfrentan con la pintura, pero como ésta no se beneficia de las facilidades de transportabilidad de los libros, se ven imperiosamente empujados a concretar un proceso de inevitable desarraigo geográfico y cultural; de tal modo que la experiencia artística se carga con otros acentos. De este modo, el ámbito de la experiencia plástica parece ser más vasto y más actualizado también. Pero, a pesar de estar favorecidos de tales circunstancias, los artistas uruguayos siempre observaron con marcada desconfianza los movimientos revolucionarios; los adoptaron o asimilaron, en la medida en que habían perdido sus aristas más agudas y agresivas. Sólo cabría una excepción, Barradas; supo instalarse en su época con espontánea convicción, en tiempo y forma.

No conviene entusiasmarse. El prestigio internacional de los integrantes de la gran tríada

BLANES TAMBIEN ESCRIBIA...

Cuando el Ateneo de Montevideo se propone adquirir las esculturas de Zapicán y Abayubá, Blanes escribe: "Es un pensamiento inconsiderado, 1º, porque en el Ateneo todo es lengua suelta y bolsillo seco, y 2º, porque todos esos atenienses son enemigos de la historia nacional, enemigos de la infancia nacional, enemigos del pasado nacional, y no saben que Zapicán y Abayubá no conocieron ni el venéreo ni la sífilis, ni fueron traidores, que fueron valientes, y aunque no tuvieron noticias de los Papas, ni de los romanos, tenían leyes y cultivaban con calor la religión" (9 de noviembre de 1881).

"Tú sabes bien que deseaba venir a Europa con la esperanza de poder echar a mis dos hijos en corrientes que me inspirasen confianza, porque creía que se encontrarían aquí grupos de juventud que no participasen de las ideas exageradas de moda, pero me equivoqué lamentablemente. Pronunciada la decadencia de las buenas ideas, las que se relacionan con las bellas artes, no obedecen más que a las oscilaciones que les imprime el abandono, la lucha social, la libertad, y los sueños sobre un mañana que se busca por los medios más exagerados y desordenados; el espectáculo del arte aquí es lastimoso, porque está al servicio de las necesidades más mezquinas y ruines, y los disparates llevan la batuta" (Carta del 28 de agosto de 1879).

"...confieso que me encuentro a retaguardia de los tiempos modernos y lo siento infinito. El espíritu revolucionario está en todo y en todos, y yo, pretendiendo averiguar a donde se va, he perdido tiempo y progreso, caray!" (Carta del 10 de julio de 1882).

"...Tratándose de nuestras cosas internas, veo que la oposición está haciendo el papel de aquellas negras esclavas del año 30, que no eran más que rezongonas, sin ponerse de acuerdo para ninguna acción común. Si nuestros gobiernos son malos, deberemos merecerlos, tal vez, pues veo que la providencia los protege, sin ser los más, como eran los sarracenos del poeta. ¡La oposición! ¡Ay que niña ésta! Hace la oposición lo mismo que hago yo cuando me propongo leer con esmero el francés o el italiano; cuidando la perfección de la lectura pierdo el provecho de lo que leo y no sé lo que leo, —sólo sé que leo bien..." (Fragmento de una carta fechada en Florencia, el 10 de julio de 1882).

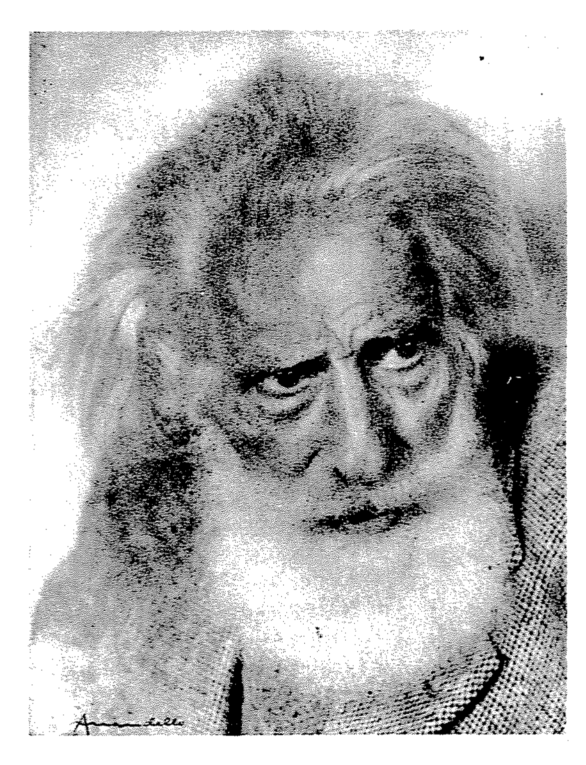
del arte pictórico nacional (Barradas, Figari, Torres García) es una excepción, no solamente entre nosotros, sino también en América. Los tres fundaron un arte nacional de inconfundibles raíces americanistas. Los demás fueron, con mejor o peor fortuna, epígonos de la tradición europea, sin adquirir clara conciencia de un destino histórico y cultural.

EMPIEZAN A VERNOS DESDE AFUERA

Habrá que esperar los comienzos del siglo XIX para ver surgir el núcleo inicial de la pre-historia del arte uruguayo; serán los elaboradores de nuestra conciencia plástica en una región ausente de tradición y donde los escasísimos elementos culturales indígenas se reducen a formas utilitarias muy toscas. Nuestra tradición comienza por ser europea. Y con una peculiaridad que afectará a todo el futuro: lo que en Europa son **formas** vivas y actuantes, aquí se convierte en **fórmulas** frías y retóricas. Sólo a título de curiosidad pueden incluirse en la historia del arte los candorosos dibujos sobre cuero del indio Tacuabé, ejecutados en su aberrante exhibición circense en París.

Emeric Essex Vidal (1791-1861), tercer hijo de un marinero de ascendencia francesa, era inglés y marino, al parecer hizo estudios de dibujo y acuarela. Entre 1816-18 ejerce el cargo de contador en el buque "Hyacinth", a la sazón en Brasil. Cuando las tropas portuguesas invaden la Banda Oriental, un núcleo de la flota británica es enviado a Montevideo; entre esos buques figura el Hyacinth y en él, Vidal. En ese momento realiza su producción más difundida, publicada en Londres. Su nombre permanecería en el anonimato si no fuera el autor de un libro excepcional, **"Picturesques Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo"**, 1820. Es un valioso antecedente para reconstruir con fidelidad una época.

La contención sentimental y el respeto por la realidad observada, definen a Vidal; su obra es el testimonio de un artista viajero que acumula una experiencia inmediata y directa, un saber periférico. Aspira al logro de una visión supuestamente objetiva. Su descripción de la ciudad de Montevideo y de la campaña uruguaya, aunque viciada de un refinamiento cultural que era privativo de la ideología mercantil racionalista del siglo XVIII, siguió el curso paralelo que por la década de 1810-20 habían frecuentado José Manuel Pérez Castellano (1743-1815) y Dámaso Larrañaga (1771-1848). Un similar afán documental, por momentos minucioso, un inventario de las gentes y los modos de vida que sus ávidos ojos registraban con implacable rigor, acariciados por un secreto temblor romántico. Con



Joaquín Torres García

Vidal, si no se funda el arte nacional por su calidad de extranjero, se institucionaliza en sus aspectos costumbristas. De hecho, son los artistas viajeros y no la primera generación de pintores nacionales, quienes inventan el color local, el folklore.

Será sin embargo el vasco Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1788-1865) el verdadero instaurador, el que sienta las bases, de una escuela pictórica. Después de su arribo a Montevideo en 1809 y de ejercer la actividad de escribiente en oficinas públicas, se dedica a la enseñanza; la Sociedad Lancasteriana, de la cual había sido promotor Larrañaga, lo tuvo entre sus preceptores; en 1829 es designado director de la Escuela Normal del Estado. Diez años después Rivera lo nombra Vocal de la Comisión Topográfica, a la que pertenecía en carácter de oficial delineador; participa en algunas acciones militares y asume el cargo de litógrafo del Estado en 1843. Como Larrañaga, recorrió repetidamente la campaña; dio a conocer fluidamente sus impresiones; hizo el relevamiento topográfico del medio rural; entró en contacto con los campos abiertos. **El viaje de Montevideo a Paysandú** tiene su réplica visual en las acuarelas **Viaje a la villa de Durazno** (1839), donde la transparencia de la mancha rescata con felicidad los atributos incipientes de los primeros pueblos; en su álbum **Prontuario de paisajes de San Fernando** (1852) aparecen El Tigre y Monte Caseros, la villa de San José y la iglesia de los Santos Lugares, tímidos brotes urbanos que comienzan a devorar la naturaleza. Ya se advierte la veta burlona y cristalina de Besnes que, si por un lado lo emparentan a la gracia y el humor de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), por otro lado lo aproximan (también por su fidelidad a los diversos gobiernos que tuvo el país) a la mordacidad de Acuña de Figueroa (1791-1862), especialmente en unos dibujos cuyos títulos de vis goyesca son suficientemente definitorios: "Oribe enciende el cigarro con el libro de la Constitución", "Se confiesan con Rosas y le piden consejo", "Se van a Buenos Aires y nos dejan en esqueleto y en cueros". El elemento satírico y caricatural alcanza su más incanjeable sabor ingenuo en "El paso del Ibicuy por el Gral Rivera"; el lápiz y la carbonilla le abren sus secretos, llegando a la maestría en unos apuntes sobre danzas y escenas típicas, todavía hoy sin divulgación. Pero no se agota con su obra plástica la personalidad de Besnes e Irigoyen; fue maestro de Juan M. Blanes y de otros pintores de menor significación.

Si Vidal representa la objetividad inglesa y Besnes e Irigoyen el directo humor español, el aristocrático militar Adolphe D'Hastrel de Rivedoux (1805-1875) encarna la refinada sensibilidad francesa. En un censo de Montevideo realizado en octubre de 1843, la población francesa constituía casi la mitad de los extranjeros

FIGARI COMO IDEOLOGO Y E

"(. . .) Sería un absurdo renunciar a la cultura importada; sería otro absurdo someterse a la cultura importada. Frente a estas dos tendencias, la cordura aconseja que no se renuncie, y, al contrario, que se aproveche lo más posible, —no por imitación para eso mismo, sino por selección y ajuste— la cultura europea, y la propia mundial, y tomando base en el ambiente, tal como es, propender, por adaptaciones sucesivas, al implantamiento de una civilización propia, lo más propia posible, que lo será tanto más, y mejor, la que tiende a un plan fundado en las grandes conquistas humanas, y exenta de las taras, reatos y resabios que minan y obstaculizan a las viejas civilizaciones.

Ésta es la solución que busca hoy América, y que aprueba el mundo entero, por cuanto es la forma en que mejor puede contribuir al esfuerzo general aquel continente repleto de riquezas y de promesas".

(Fragmento de una carta de Pedro Figari, París c. 1927-30).

"Todo cambio lesiona intereses; luego, determina resistencias conservatistas; pero es el cambio precisamente el que va dilatando el círculo de los "exceptuados", y es así que muchos de los privilegiados de ahora pertenecen a las extracciones sociales en donde gemían los oprimidos de antes. De este modo, es decir, con el "sacrificio" de los favorecidos, es que se ensancha el radio de los que gozan de los beneficios sociales. Por eso es que el intento innovador semeja una agresión. Ante el espíritu egoísta del beneficiado, nada es más digno de respeto que los intereses consuetudinarios de que disfruta, intereses que se le antoja son indis-

José Miguel Pallejá — Autorretrato



Pedro Figari — óleo

y un cuarto de la población total. Quienes actuaban de representantes del gobierno galo apuntaban que "Montevideo valía más para Francia que todas sus colonias juntas"; se llegó a registrar el caso de que en un mes anclaran en nuestro puerto 116 navíos de este país y 21 partieran cargados en el mismo día. Esta influencia no está circunscrita al terreno mercantil; el Montevideo sitiado se impregnaba con los ardores del romanticismo; vida y costumbres se sometían a los impetuosos arrebatos del liberalismo invasor. Los salones literarios, los teatros, las tertulias privadas, las fiestas mundanas, abrieron nuevas perspectivas, nuevos modos de entender la realidad y

ETA

pensables para la paz social, sin advertir que representan casi siempre una detención a título precario, consagrada por la rutina más que por la naturaleza o por alguna razón positiva. El statu quo social reposa sobre una serie de convenciones, principalmente tradicionales y muchas veces artificiosas, que tratan de mantener los favorecidos y de conmover los desheredados con igual derecho, por lo menos, si no con mayor suma de razones. Si los reaccionarios y conservadores se apresfaran a ceder lo que ha de arrebatárseles, cesaría la violencia, como tiende a cesar en las cuestiones sociales modernas, iniciadas a base de violencia, al ofrecérseles un campo de debate razonado, en vez de una resistencia cerrada, como fue la que recibió los primeros mensajes de la aspiración al mejoramiento del obrero".

Pedro Figari (Arte, Estética, Ideal, 1912).

"Al considerar la obra artística del Viejo Mundo, —y me refiero lo mismo a las artes plásticas que a las demás— se me ocurre que ella es el fruto natural de la evolución sensorial e intelectiva de los tiempos que corren; y no puede ser de otro modo, aun cuando a nosotros, los americanos, nos parezca que hay afectación, y, consiguientemente, artificiosidad. Esas formas revolucionarias, y hasta anárquicas a veces, son, por lo menos, tanteos que se hacen en busca de los cauces constructivos que busca toda actividad sana, anhelosa de perdurar. Si es así, hay que convenir en que los americanos no sólo nos hallamos en mejores condiciones para trabajar, sino que estamos ubicados enteramente al revés con respecto a nuestra tarea evolucional. Si aquí, este Viejo Mundo viene embebido de tradición, de tradición opulenta, y aun gloriosa, en todos los sectores de la actividad, nosotros estamos exentos de tal ventaja y de tal traba, porque, como no hemos podido siquiera conectar aún con nuestra tradición, ni con nuestro ambiente, de un modo pleno, nos parece poder vivir con la tradición ajena: esto es lo que explica una serie de cosas raras que se denominaban chanceramente "sudamericanas", o americanas simplemente, —y a veces se enunciaban hasta despectivamente— hasta que se ha formado conciencia de que son manifestaciones congruentes de un mundo nuevo, que tiene que realizar su obra, y tiene que hacer su aporte mundial, el que comienza a comprenderse que ha de ser por lo menos respetable.

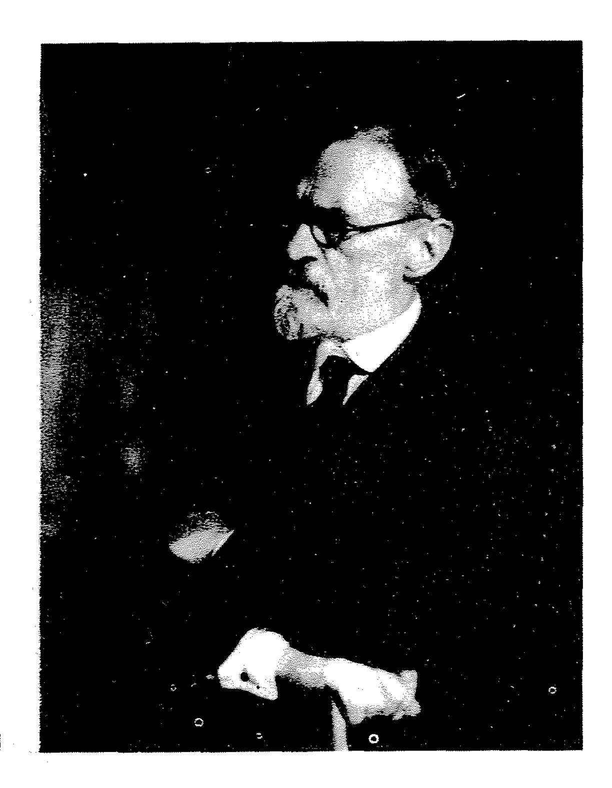
Una vez que los pueblos de América conecten su mentalidad con el ambiente americano —cosa que es tan obligada y aun imprescindible como el respirar el aire de la región—, se desvanecerá la quimera de la pseudotradición europea como sucedáneo posible, y hasta halagador, y entonces nos aplicaremos todos a afirmar, a sanear, a magnificar nuestra tradición, según lo han hecho todos los pueblos de la tierra que se respetan.

Tiene que despertar el sentimiento nativo americano, que pudo dormir temporalmente, mientras quedamos deslumbrados por estas grandes y vigorosas civilizaciones de Europa, y tiene que hacerse de día en día más firme y robusto: ésta es la condición que mejor caracteriza y dignifica a un pueblo, fuera de ser a la vez lo que más espolea hacia el esfuerzo fecundo y superior".

Pedro Figari, París, 1927-30.

de representarla. Papel principalísimo jugaron las numerosas personalidades visitantes en una programada ofensiva cultural colonialista: educadores (Charles Laforgue y François Ducasse, padres de los poetas franco-uruguayos), médicos (Pierre Capdehourat), ingenieros (Jean-Pierre Cardeillac), periodistas (Jean Chrysostome Thiebaut, Joseph Vial), artistas (Amédée Grass, Durand Brayer, Darondeau, Fisquet, Lauvergne) hombres singulares (John Le Long) y pintores que, aunque actuando en Buenos Aires (Goulu, Monvoisin, Pallière, Debret, Pellegrini) influyeron notoriamente en el ambiente montevideano, así como lo hicieron los exiliados del rosismo. Es la época de la Nueva Troya.

Corre el año de gracia de 1838, definitivo y definitorio de una generación romántica. Más tarde llega el buque "Le Cerf" en apoyo de los sitiados; un militar de carrera sería nombrado comandante de la isla Martín García y trabajaría posteriormente en la defensa y fortificación de Montevideo, bajo las órdenes de Rivera. Ésta es la participación castrense de Adolphe D'Hastrel. Su nombre se hará perdurable, sin embargo, por su desempeño artístico. Permanece un año en el país antes de volver a Francia, luego de un corto interregno en Río de Janeiro. D'Hastrel no era el primer



Pedro Figari

artista francés que visitaba el país; otros compatriotas lo habían precedido. Durante cuatro días —del 24 al 28 de abril de 1836— la corbeta "La Bonite", que se hiciera famosa al dar la vuelta al mundo, hizo escala forzosa en Montevideo; en su tripulación figuraban los dibujantes Lauvergne, Fisquet y Touchard, que registraron en recordables y recordadas litografías cinco aspectos de la naciente ciudad, luego incorporadas a un magnífico álbum de 100, que ilustraría el extenso diario de viaje. D'Hastrel pertenecía a esa estirpe aristocrática y viajera, romántica y ávida de aventuras. Recogió en la humedad de sus manchas, vistas de Montevideo y Buenos Aires; con su lápiz litográfico captó las "Danzas del Río de la Plata", trascendiendo la simple instancia documental. Materas y cantores, gauchos y chinas, paisajes agrestes de Martín García o aspectos panorámicos de Montevideo, fueron el pretexto inmejorable para decir su tierno, dulce amor por la naturaleza y por las criaturas que la habitan. Ni siquiera cuando explicita su devoción musical, al anotar danzas y ritmos folklóricos, llega a predominar el erudito. Las imágenes convocadas en el papel asumen la corporeidad de los elegantes arabescos, del color sutil y la composición sintética; son los soportes formales para lograr una atmósfera de envolvente lirismo y sugestión. En "La matera y el cantor de tristes y yaravís" (1851) consigue una doble hazaña: la de ser una pequeña joya del grabado litográfico y al mismo tiempo una deliciosa viñeta del pasado colonial. No fue otro el espíritu que prevaleció en la literatura de Isidoro de María (1815-1906) y en los mejores y escasos momentos de la saga lírica **Celiar**, de Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893), que tan certeramente supo ver Acevedo Díaz al hablar de sus gauchos caballerescos, líricos, sentimentales y de sus castos idilios junto al ombú o la enramada. De la misma manera se podrían caracterizar las imágenes pintadas de D'Hastrel.

GALLINO Y LA GUERRA GRANDE

Los precursores de las artes plásticas nacionales fueron artistas extranjeros que por diversas circunstancias y motivos, vinieron, pintaron y se fueron; al contrario de lo que sucedió con los pioneros de la literatura, que fueron, en su casi totalidad, hombres nacidos en el propio suelo de la Banda Oriental. Todavía no había aparecido, entre los pintores viajeros, la pujante individualidad que obligara al ejercicio constante y sostenido del quehacer artístico, esto es, el profesional. Debía ser Italia, entonces dividida y convulsionada, la que afirmara su presencia a través de un pin-

tor que si no se rindió a los impulsos revolucionarios de la política epocal, supo servirlos con ejemplar dignidad y devoción. Con Gaetano Gallino (1804-1884) llega la vigorosa tradición peninsular. Vino huyendo de su patria "por el triple crimen de patriota, republicano y masón". Amigo y compañero de Garibaldi y Mazzini, estuvo en dos oportunidades en el Uruguay, de 1831 a 1848 y de 1859 a 1864. Miembro de la Legión Italiana, creador de la "camicia rossa", la blusa garibaldina, fue el retratista por excelencia del patriciado oriental. Ni explotó otra temática que no fuera el retrato ni pintó otra clase social (salvo un óleo y una litografía de Garibaldi). Pintó "solemnes matronas oprimidas por el miriñaque, graves caballeros de ceñido frac y corbata a la guillotina, cándidas señoritas y frágiles niñas", pero también la fogosidad contenida de Melchor Pacheco y Obes. Y los pintó con austeridad, sin ninguna concesión al efecto pintoresco. Lo que buscaba era expresar el carácter, descubrir un temperamento.

BLANES EL FUNDADOR

Besnes e Yrigoyen y Gallino son precisamente los que permitirán el surgimiento del primer pintor nacional, Juan Manuel Blanes (1830-1901). Desde su infancia humilde, "sus ojos de carancho, inquietos y vigilantes" se familiarizaron con las siluetas de Besnes y Gallino, con las pobres estampas que llegaban a la librería Hernández y a la imprenta del periódico "El Defensor de la Independencia Americana", donde trabajaba. De temperamento rudo y poco inclinado a la convivencia, recibió desde temprano la injusta violencia de los que disfrutaban el privilegio de la cultura y el arte. Su actitud fue de franca oposición; un rencor exaltado lo llevó a ignorar y a menospreciar a los pintores de la época y más aún si ostentaban algún valor. Abominó de la industria del retrato, poniendo en el mismo cartabón unificador a comerciantes e inspirados. "Yo no me voy a pasar la vida pintando retratos como Gallino; la pintura es otra cosa, también", afirmaba a sus amigos; por una de esas delicadas perfidias del destino, será por el retrato que pasará a la historia. Para Blanes, moldeado en la Guerra Grande, la pintura debía frecuentar la carnalidad de los grandes temas históricos, de esa historia que se estaba haciendo con furia y con sangre.

Su vida, contradictoria y apasionada, hará de él un constante viajero. Será el pintor de Urquiza en Entre Ríos, con el pretexto de estudiar la naturaleza; pedirá una beca al gobierno (1860) para perfeccionarse en Europa "porque el arte no es, como algunos lo entienden, ni puede serlo, el patrimonio de nadie"; será el viajero fugaz y deslumbrado en un París pleno de efervescencia; el aplicado alumno de las academias florentinas; el becario puntual en el envío de obras; el tenaz promotor de una escuela de dibujo y pintura, nunca concretada; el hombre continuamente acosado por las dificultades financieras; el nostálgico de su tierra natal (vida y obra están pautadas por los cuatro viajes a Europa). Será en fin, el pintor de retratos del gobernante de turno, el iniciador de los vastos frescos históricos, el irónico ilustrador de temas costumbristas, el imposible elucubrador de composiciones religiosas; será neoclásico, romántico-naturalista, realista crudo en sus mejores momentos, alegórico en los períodos de decadencia y fatiga. Y todavía el terrible censor —en la abundante correspondencia a su hermano Mauricio— de la sociedad y de los hombres. Pero más allá de su prolífica y proteica actividad, más allá de los estruendosos éxitos en vida que lo convirtieron en el pintor de América, está el creador auténtico y febril, que encontraba su libertad creadora cuando se hundía en la vorágine de la vida misma, sin los obstáculos de los encontrados ideales filosóficos del siglo XIX, mediatizadores y disminuidores de su ímpetu imaginativo. Siempre estuvo latente en él una nota satírica y grotesca, patentizada en sus primeros retratos de niños, que lo conduce a expresar un primitivismo robusto y surrealizante y que en sus magníficos bocetos de "La fiebre amarilla" (1871) o el "Asesinato del Gral. Venancio Flores" (1865) lo llevarán al dramatismo potente del realismo expresionista, hasta culminar con el admirable retrato de "Carlota Ferreira" (1883). En esas obras iba descubriendo la verdadera dimensión de un arte americano, al desprenderse de las enseñanzas académicas e inventar una técnica que se adecuaba espléndidamente a los nuevos contenidos. Hay quienes vinculan a Blanes con Acevedo Díaz y hablan de la superioridad del escritor como descriptor de asuntos históricos (Francisco Espínola, Emir Rodríguez Monegal). Es probable que tengan razón; lo que sucede es que Blanes no era un narrador de historia —aunque se lo propusiera con empecinada predilección— sino un sensual recreador de pasiones subterráneas. Donde se emparenta con Acevedo Díaz es en la invención de personajes realistas, esas hembras bravías y rotundas, carnales y agresivas; la figura de Jacinta de **Grito de Gloria** se recorta con la misma energía y ferocidad que Carlota Ferreira en la tela de Blanes.

Otros pintores menos dotados que Blanes fueron los que se identificaron con el vacuo neoclasicismo reinante. Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895) fue el primer becado en

artes plásticas del país (1855) y fatigó sus pinceles en un industrioso suceder de retratos olvidables; si en algunos conservó cierta perdurabilidad ("Artigas en el Paraguay", "Melchor Pacheco y Obes", "Gral. Enrique Castro"), se debió a un suave despertar de la sensibilidad materialista decimonónica que se regodeaba en la sensualidad de los ambientes convocados.

Más dotado para la pintura histórica estuvo Diógenes Héquet (1866-1902), vinculándose estrechamente con la narrativa de Acevedo Díaz. Como el novelista, Héquet no se maneja solamente con los fríos datos del historiador, sino que busca y encuentra el secreto de la vida que fue. Es suficiente confrontar el sentido generoso de la perspectiva y el dinamismo plástico de los grandes lienzos que representan los campos de batalla y el aliento a menudo épico de las narraciones de Acevedo Díaz, para comprender hasta qué punto eran hijos de una misma resultante cultural. Inclusive el pintor llegó a ilustrar una página de Acevedo Díaz en su cuadro "Váyanse con sus amigos los matreros". Esa agilidad pictórica de Héquet provenía de la influencia impresionista, que supo adecuar en su obra.

El romanticismo finisecular tiene en Juan Miguel Pallejá (1861-1887) su intérprete más ardiente y la más cumplida figura de pintor maldito. La tuberculosis cortó su vida a los 26 años; antes había emprendido una obra decorativa de largo aliento en la Quinta Lezama (hoy sede del Museo Histórico) de Buenos Aires y sorprendido el pasaje del tiempo en los retratos. Fue en su "Autorretrato" que dejó la imagen alucinada de una época definitivamente clausurada. Horacio Espondaburu (1855-1902) y los hijos de Blanes, Juan Luis (1856-1895) y Nicanor (1857-1895?), indagarán y prolongarán la temática nativista, de cuño naturalista, que en cierta medida pondrán de manifiesto Javier de Viana (1868-1926) y el primer Carlos Reyles (1868-1938), cuando ya el modernismo reinventaba otras posibilidades de expresión.

EL MODERNISMO HACE IRRUPCIÓN

El modernismo será el primer movimiento estético que aspirará a la coherencia total de las artes y exaltará la vida contra el historicismo. Casi todos los investigadores del arte se han puesto de acuerdo para fijar la cronología del movimiento, 1895-1914, al mismo tiempo que han multiplicado las denominaciones. Art Nouveau se llamó en Francia (y fue adoptado por Inglaterra, Estados Unidos y en América del Sur); modern style en Bélgica, Liberty en Italia, modernista en España, Jugendstil en Alemania; y hasta recogió motes como nouille (fideo), tenia, latigazo, anguila. Por pura casualidad —recuerda Nikolaus Pevsner— libertad, novedad y juventud aparecían ligadas a este movimiento notable, aunque breve y transitorio.

Así como la literatura modernista en el Uruguay se extiende hasta 1925, redondeando tres décadas de dominio oficialista, en artes plásticas pueden ser aceptadas también esas fechas sin mayor violencia. Como los escritores, la mayoría de los pintores modernistas provienen de las clases cultas y adineradas, de la burguesía satisfecha y progresista.

Carlos Federico Sáez (1879-1901) será el adelantado de la nueva cruzada artística, mucho más con su vida que en su obra; él comprendió, como ningún otro en nuestro país, el carácter totalizador del art nouveau. "Lo vimos regresar de Europa —escribió Raúl Montero Bustamante— en el umbral del siglo, como un joven príncipe oriental que transporta su suntuosa tienda del desierto, con sus tapices, sus telas, sus joyas, sus perfumes, sus misteriosos filtros y elixires. Así llegó aquella frágil figura de dandy, con su bello y pálido rostro, sus oscuros y ardientes ojos, su negra y brillante cabellera tocada con el amplio sombrero gris, sus manos afiladas y exangües, que tantas veces dibujó, a la luz de la lámpara y que él amaba enjoyar con raros anillos de primorosos engarces, su breve pie ricamente calzado, sus trajes de impecable corte, sus plastrones y pañuelos de suntuosos colores que parecían reflejar los tonos de los lienzos y tapices con que ornó su taller para recordar las deslumbrantes fantasías orientales y los cálidos lienzos de los maestros venecianos". Antes, en Roma, recomendado por Blanes para continuar sus estudios, había montado un taller en la Via Margutta. Su enorme atractivo personal, su capacidad natural para ser excéntrico (o simplemente para romper con los esquemas convencionales), su loca fantasía en el vivir (creaba los modelos de sus trajes, sombreros, zapatos, construía los muebles y tapizaba su taller con affiches de Mucha y Forain) deleitaba a sus amigos; en ruidosas tenidas, (imitando a su amiga, la divina Sarah Bernhardt), Sáez fulguró como una personalidad fuera de serie. La obra estuvo más acá de su vida, acaso porque este precoz juglar no tuvo el tiempo suficiente para elaborar y culminar una trayectoria (murió a los 22 años). Pero adelantó algunas importantes (y parciales) soluciones: la liberación sensual, la ruptura con el pasado, la profunda vitalidad de las formas. Es posible que haya sido un ecléctico formidable que, como un ilustre contemporáneo suyo, puso todo su genio en su vida y apenas el talento en su arte. ¿No fueron ésos, acaso, los propósitos comunes de los poetas Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y de Roberto de las Carreras (1873-1963), con



Rafael Pérez Barradas — Autorretrato

BARRADAS O EL HUMOR ULTRAISTA

"Mis viajes, Julio, mis viajes..., mis viajes siempre solo, siempre sin dinero y siempre solo, con mi sombra larga delante o detrás de mí, con una sombra parecida a la de esta botella, que me mira encantada... Nunca me esperó nadie en ninguna estación, ni en ningún puerto, y esos abrazos que se abren en las estaciones y en los puertos, que se cierran y aprietan... a mí me hacían mucha falta, Julio, mucha falta. Hoy ya los tengo... ¡gracias a Dios!; mi madre, mi hermano, mi mujer y Julio!

Por donde más he rodado ha sido por esta querida España. Yo quiero mucho a España, casi, casi... más que a mi país. En mi país han sido muy indiferentes a mi esfuerzo; en mi país yo no intereso a nadie. El hecho de haberme formado o deformado solo, sin ayuda de esas pensiones disparatadas que se dan en nuestro país (?), el hecho inaudito archiinconcebible *de que aún no esté tuberculoso... no es lo suficiente para justificar el derecho que tenía yo de pretender que "esa gente" de mi país, me concedieran un pasaje de emigrante... para volver a mi patria, allá por 1915. Todos los amigos (?) que pasaban por mi lado y que paseaban por Europa a cuenta del Gobierno, todos sin excepción, quedaban en hacer algo para mi regreso a la patria... y hasta muchos se llevan obras mías a cambio de un huevo con patatas...*

(...) Sí, Julio, yo tuve un amigo afilador... cuando el hambre me arrojó a las carreteras allá en 1913. Yo me encontré con el afilador en la polvorienta carretera de mi largo viaje de Barcelona a Madrid (que no pudo ser más que hasta Zaragoza).

Con el afilador había hecho el proyecto de venir a Madrid, a pie por esas carreteras de Dios. Con él comí por esas posadas y ventas y con él no comí muchas veces. Con él dormí en los pajares y en los establos, junto a las patas de las caballerías... con él me freí al sol y me engarrotaba con días plomizos. Con él repartí el tabaco y mis impresiones de pintor de avanzada (como nos llaman en París, aquí nos llaman bolchevikis...) Pero el camino fue muy malo. En el mes de diciembre y buena parte de enero, las carreteras son muy poco hospitalarias y de trecho en trecho, recostados en los palos del telégrafo, los ogros acechan con miradas fosforescentes y uñas como serruchos a los caperucitas rojos...

Mis alpargatas y las del afilador se rompieron demasiado, y dentro de las alpargatas, nos rompíamos nosotros, también demasiado y así fue que llegamos a Zaragoza, besamos el Pilar y ya no pudimos más..., el afilador y yo acordamos pedir camas en el Hospital de Santa Engracia y en la sala de San Virgilio ingresamos a pudrirnos en aquellas camas numeradas y tan solas a pesar de las 40 que les rodeaba.

Aquella tarde dormí mucho en mi cama nº 14, y cuando desperté pude ver un albarán sobre mi cabeza con su marquito de hoja de lata que decía: Rafael Pérez Barradas, nacionalidad Uruguayo (Montevideo). Profesión: pintor Vibracionista.

(Fragmento de una carta dirigida a Julio J. Casal, Madrid, 1919).

su sentido de la provocación, su dandysmo, su barroquismo febricitante, su brillantez y alquitarado refinamiento formal? Al lado de Sáez, el otro pintor del modernismo, Carlos María Herrera (1875-1914), aunque más cerca exteriormente de la temática y el tratamiento expresivo modernista, aparece como una personalidad tímida, que no se aventuró a fondo, arriesgándose más con la mundanidad, a la manera de Boldini; no obstante, Herrera tuvo su legítimo prestigio, un raro saber plástico, un magisterio flexible e incursionó, en sus últimos años, en el género histórico con solvencia e inspiración, como el "Grito de Asencio", basado en episodio de **Ismael**, la gran novela de Acevedo Díaz.

Pedro Blanes Viale (1879-1926) despertaba al impresionismo español, para dar no una versión luminosa y lírica, como los franceses, sino una atmósfera ligeramente dramatizada, por momentos mórbida, rasgada por la desesperanza, como sucede en sus mejores paisajes, donde la lujuriosa vegetación parece devorar el cuadro. El mismo año en que él muere, culmina Horacio Quiroga con **Los Desterrados** (1926).

TORRES GARCÍA Y SUS COETÁNEOS DEL 900

Otros representantes del modernismo en pintura desenvuelven su acción fuera del país, incorporándose a los ambientes europeos. Joaquín Torres García (1874-1949) nace por los mismos años que la mayoría de los escritores del 900. Es menor que Rodó, Carlos Vaz Ferreira, De las Carreras y es exactamente un año mayor que Herrera y Reissig, María Eugenia y Florencio Sánchez. Pero ya en 1891 se radica en España. Es allí que toma contacto con los modernistas locales (Nonell, Casás, Picasso, Gaudí); el intercambio es vivo y polémico en las tertulias del cabaret Els Quatre Gats de Barcelona. Como muchos de sus compañeros, Torres tantea sus posibilidades pictóricas bajo la influencia de Toulouse-Lautrec y Steinlen; recoge los perezosos arabescos, el amplio ritmo decorativo, sorprende la fugacidad de la moda femenina; se entusiasma con el espectáculo deliciosamente perecible del instante. Conoce a Puvis de Chavannes y a los prerrafaelistas; sus figuras se adelgazan góticamente, buscando una dimensión mural. Se asoma luego al mundo de los clásicos griegos y latinos; hace frecuentes viajes a Madrid; escribe y practica un retorno al clasicismo y postula un arte regional mediterráneo, el neoclasicismo catalán, hasta que en 1917 cambia radicalmente y se lanza al descubrimiento de sí mismo (tal el título del libro con que justifica su conversión). Proclama el olvido del pasado y empieza a abrir nuevas brechas en el presente. El futurismo se instala en sus cuadros (1918) y se acrecentará durante su estancia en los Estados Unidos (1920-22). Pero ya en ese momento Torres comienza a forjar un lenguaje personal, no sin antes padecer la influencia cubista y fauvista, del neoplasticismo y del surrealismo. De esa superposición de experiencias vitales (viajes por diversos países europeos) y estéticas (funda la revista "Cercle et Carré" en París, 1930) nace la personal cosmovisión de Torres García. Su teoría del arte (expuesta en una larga bibliografía) puede resumirse en geometría, creación y proporción (áurea) en un deseo de superar y sintetizar los movimientos anteriores. Cuando vuelve al Uruguay (1934) su madurez es indudable y su teoría y arte alcanzan la plenitud. Se convierte en apóstol de su propia doctrina y multiplica las conferencias, funda la Asociación de Arte Constructivo (1935) y ejerce un magisterio plástico sin parangón en el país. Sus teorías se divulgan en ediciones curiosas y artesanales; sienta las bases de un arte americanista, desligado de las estructuras europeas. Su genio de artista cabal proyecta una influencia en cadena a través de sus discípulos (Augusto Torres, 1913; Horacio Torres, 1924; Manuel Pailós, 1914; Francisco Matto, 1911; Gonzalo Fonseca, 1922) y de los discípulos de estos últimos. Muchos escritores sintieron el magnetismo de su fervor polémico y de su exigencia crítica: Esther de Cáceres, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Sarandy Cabrera, Guido Castillo, Humberto Megget, entre otros. Su rigor doctrinario creó una conciencia artística que la generación del 45 vino en cierto modo a recoger.

BARRADAS Y EL ULTRAÍSMO

También Rafael Barradas (1890-1929) cumplió su ciclo creador en España comulgando, en su período futurista, con Torres García. Se fue del país en 1912; su modernidad era un hecho. Maduró más rápidamente que Torres, porque su espíritu era menos inclinado a la teorización y más abierto a las experiencias plásticas. En 1918 llegaba a la culminación de su parábola creadora, en sus telas vibracionistas, comprendiendo con rara lucidez los caracteres del arte moderno. Una vez le confesó a Ricardo Latcham: "Hay que acortar la distancia entre el observador y el motivo esencial del cuadro", que era lo mismo que decir que la comunicación debía establecerse lo más directa y espontáneamente posible. Más tarde, el recuerdo del cubismo lo orientó hacia una pintura sintética, fuertemente escultórica por la brutalidad del dibujo, desembocando, al final de su vida, en un misticismo sentimental. Regresó a Montevideo en 1928, con escasas fuerzas para seguir adelante y sin llegar a cumplir sus

Barradas — Óleo



Estudios en tinta china de José Miguel Pallejá

propósitos de "pintar mi república, los campos, el cielo, la vida nacional". Siendo uno de los fundadores del ultraísmo español, su influencia se ejerció indirectamente; la revista **Alfar** lo contó entre sus colaboradores más asiduos, y mantuvo una gran amistad con Julio J. Casal, director y animador de esa revista, en torno a la cual se reunieron otros artistas plásticos. A distancia, fue en Alfredo Mario Ferreiro (1889-1959) que encontró su correspondencia literaria en **El hombre que se comió un autobús** (1927) y en la trivialidad de Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1950), llamada **Palacio Salvo** (1927); Ovidio Fernández Ríos se inspirará en cuadros de Barradas para escribir sonetos. Especialmente cabe mencionar al peruano Juan Parra del Riego (1894-1925), de intensa actuación en Montevideo, y a los escritores que divulgaban la vanguardia (Ildefonso Pereda Valdés, Gervasio Muñoz, Enrique Amorim), como los hermanos espirituales de Barradas; las últimas obras de José Pedro Bellán (1889-1930), se enlanzan, erráticamente, con el período futurista barradiano.

FIGARI, UN NATIVISTA A SU MANERA

Pedro Figari (1861-1938) pertenece a una generación anterior a los modernistas, pero su actividad como jurista lo absorbió durante 60 años. Recorre Europa en un largo viaje que le permite conocer los centros culturales de fin de siglo, lo cual despertaría su soterrada vocación artística. Surge el pintor. Y pinta, con frenesí increíble, cartones y cartones (cerca de 4 mil en 17 años), donde una aparente ingenuidad es el pretexto para liberarse de las trabas académicas y del bagaje cultural positivista que, dada su cultivada formación filosófica, no desconoció. Se entrega a la invención de un esplendoroso barroquismo que hunde sus raíces en el pasado. Pero su actitud no es de evasión romántica sino de afirmación sensual y material, entre cuyo espeso tejido se advierte la trama de un humor contagioso y grave. Con razón, Jorge Romero Brest anotó recientemente: "¿Qué son sus cuadros sino formas que se oponen a la gravedad, el empaque y la retórica de tanto pintor académico como había en América? El humor implica movilidad y apertura a lo que puede ser o no ser; es un estado en que se mezclan la certidumbre y la incertidumbre, por lo cual provoca risa. El encanto lo complementa, ya que nadie se abre a lo ajeno si no es capaz de encantarse, forma reflexiva de rigor en el uso del verbo". Y agregó seguidamente, rectificando su antigua estimación del pintor: "Entonces es fácil advertir que a diferencia de los pintores franceses con los cuales todo el mundo se empeña en vincularlo, el fantástico Dr. Figari fue un humorista de corte

americano. No por haber pintado escenas de negros, chinas y gauchos, que ni el recuerdo se las pudo inspirar, pues probablemente jamás fueron como las pintó, sino por haber dado con ellas la nota entre sarcástica y sentimental, primitiva, popular, de estos pueblos americanos casi vírgenes". Sí, el arte de Figari es de una tan mágica sutileza que ha despistado a muchos.

Sólo marginalmente pueden ser vinculados a Figari los cantos a la raza negra (de 1926 y 1929) de Ildefonso Pereda Valdés; y tampoco muy estrechamente al nativismo (Pedro Leandro Ipuche, Fernán Silva Valdés), a pesar de que Figari se relacionó con este último. De hecho, la pintura figariana no tiene equivalencia con la literatura; ni siquiera con la suya misma.

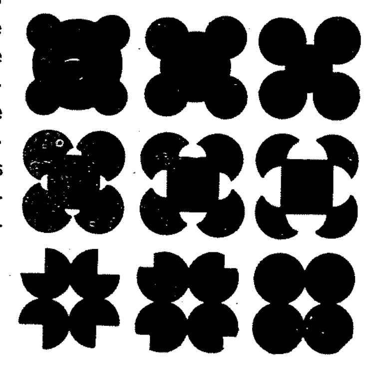
RACIONALISMO Y REBELDÍAS

La literatura y las artes plásticas nacionales ignoraron una de las grandes corrientes impulsoras del siglo XX, el dadaísmo. Y la ignoraron por la sencilla razón de que postulaba un abandono del arte como intermediario, como estructura hecha y cosificada, anunciando el poder de la imaginación y la instauración de la capacidad de imaginar en la vida diaria. Nada más ajeno al temperamento americano, ansioso de concreción formal, cuando no formalista, que la libertad dará. Artistas y escritores uruguayos no corren el riesgo de aceptar sus delirios y si algunas veces son rebeldes, rara vez son revolucionarios.

Fueron recibidos con mayor beneplácito los movimientos racionalistas, el geometrismo cubista y sus derivados; ellos constituyen nuestra vanguardia de los años 20 y 30. Coincidiendo con los escritores —Eduardo Dieste (1882-1954) agrupó un gran número de intelectuales alrededor de la revista Teseo, entre 1923-27 y Pereda Valdés traducía los poetas cubistas en la revista Los Nuevos— los artistas ingresaban en las formas puras como una prolongación del modernismo (César A. Pesce Castro, 1890; Guillermo Laborde, 1896-1955; Domingo Bazurro, 1886-1962; Humberto Causa, 1890-1924; Andrés Etchebarne Vidart, 1884-1931), al mismo tiempo que el tardío impresionismo (Milo Beretta, 1875-1935) —que fue otra curiosa forma de vanguardia entre nosotros— intentaba sobrevivir. El Círculo Fomento de Bellas Artes, fundado en 1905, fue el reducto de estos abanderados hasta la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943). La generación siguiente afirmó el cubismo en sus aspectos más ortodoxos (Gilber-



Agustina Zufriategui de de La Sagra y su hija Josefa. Óleo de Cayetano Gallino



Antonio Slepak — Dibujo

to Bellini, 1908-1935; Carmelo Rivello, 1901-1944) mientras Carlos Prevosti (1896-1955) navegaba entre la seudo-geometría y las preocupaciones sociales. Julio Verdié (1900), cabalgando simultáneamente entre la literatura y la pintura, será actor y protagonista de la lenta metamorfosis ocurrida en los últimos 50 años; funda y dirige la revista Germinal (1917); colabora en la Cruz del Sur, Alfar, Teseo, El Camino, Surcos, entre 1918-28; publica los poemas "Adótico cielo" (1929), bajo la influencia de Jorge Guillén; "Canciones para cuatro vientos" (1930); funda el Teatro-Estudio y colabora en los Teatros Populares, dando a conocer a O'Neill, Tolstoi y Shaw.

En 1933 pasa por Montevideo el mexicano David Alfaro Siqueiros y conmueve el ambiente con su ideología comunista y la prédica del arte mural para el pueblo, contagiando a Norberto Berdía (1900), Ricardo Aguerre (1897-1967), Felipe Seade (1912) y Luis Mazzey (1897). Las fuerzas izquierdistas se aglutinan en torno al C. T. I. U. (Centro de Trabajadores Intelectuales del Uruguay) y los más moderados constituirán después, la A. I. A. P. E. (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) donde se enmarca le creación de los escritores de nuestro realismo social (parcialmente Amorim y todo Spatakis y Gravina).

Del taller de Prevosti saldrán Miguel A. Pareja Piñeyro (1908), posteriormente enriquecido en su contacto con Roger Bissière y Fernand Léger en París; Vicente Martín (1911), purista inicial que se vuelca a la abstracción y a sus diversas variantes, ya más figurativas o geométricas; Oscar García Reino, (1910) más fiel a una abstracción de tipo sentimental.



Carlos Federico Sáez, retrato pintado por Manuel Barthold, propiedad del Sr. Eduardo Mario Sáez

DE SIMONE Y EL POZO

Alfredo de Simone (1896-1950) abre un paréntesis de insularidad, salido de las enseñanzas de Laborde, se convierte en un informalista "avant-la-lettre" y da a su obra un sesgo metafísico, de tragicidad y pesimismo, donde se asiste al lento, implacable deterioro de las cosas. No es arriesgado emparentar su pintura espesa y de tesituras anímicas sombrías con **El pozo** de Juan Carlos Onetti, editado en 1939. El Uruguay optimista se desfonda.

José Cúneo (1887) y Carmelo de Arzadun (1888-1968), luego de una iniciación común en París al lado de Van Dongen y Anglada Camarasa, se distancian; el primero seguirá por las sendas expresionistas de las lunas amenazantes y el aéreo acuarelista del campo uruguayo (1938); el segundo encontrará la luminosidad de las playas solitarias.



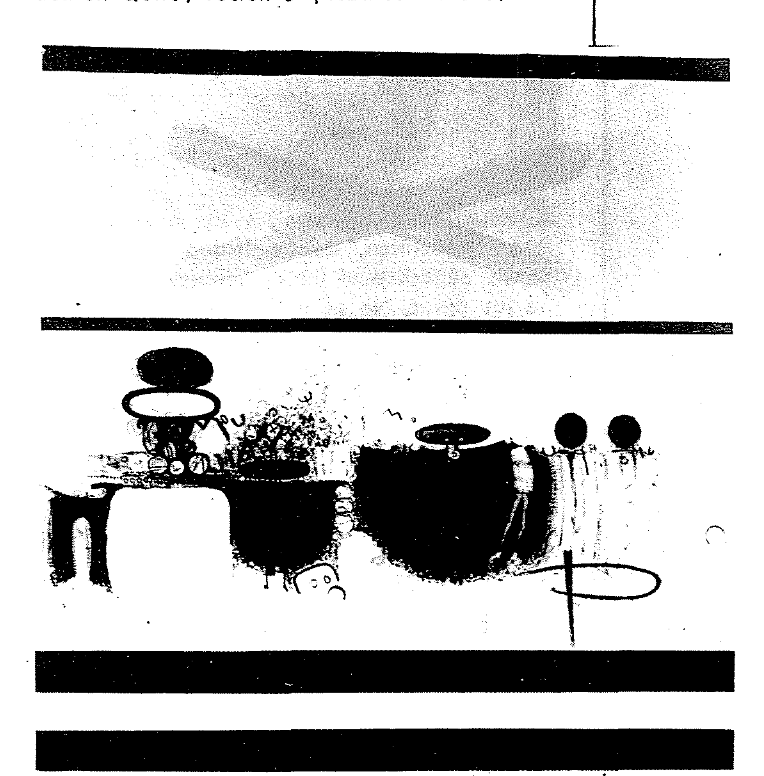
LAS ÚLTIMAS PROMOCIONES

El planismo de Laborde se cristaliza en la férrea geometría maquinista de José Pedro Costigliolo (1902), en los últimos años de la década del 40, para orientarse en los comienzos de la década siguiente hacia el arte concreto (en esa altura se denominaba genéricamente arte abstracto) acompañado por Antonio Llorens (1920), María Freire (1919), Lincoln Presno (1917) Rod Rothfuss (1920), Juan José Zanoni (1912) y, esporádicamente, por Julio Verdié y Norberto Berdía. Es el momento de mayor auge de las nuevas corrientes (conocidas a través de la revista "Art d'Aujourd'hui" y "Nueva Visión", el órgano de los concretos argentinos) y están apoyados por la aparición de la primera generación de críticos de arte formados en la cátedra de Jorge Romero Brest en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Esta corriente adquirirá nuevo impulso en los años 1964-68 —con los nombres de neoconcretismo, op-art— y estructuras primarias.

El grupo "Carlos F. Sáez" (1949) actualiza la peripecia formal del pintor modernista bajo cuyo nombre se reúnen: Luis A. Solari (1918) concibe máscaras alegóricas; Juan Ventayol (1915) y Washington Barcala (1920) enfilarán por el informalismo; Manuel Espínola Gómez (1921) se convertirá en el pintor erótico visitado por una organicidad casi sexual, que no había conocido el arte nacional —salvo el curioso caso de Raúl J. Cabrera (1924)—, ligándose a la poesía que desde Delmira Agustini hasta Idea Vilariño y Nancy Bacelo rinde culto a Eros. Las exposiciones de Antonio Tapies (1959) y Alberto Burri (1960) canalizan el paso hacia el informalismo en la década del 60: Raúl Pavlovsky (1918) que había transitado por el concretismo, Américo Spósito (1924), Neder Costa (1915), Andrés R. Montani (1918), Agustín Alamán (1921), Jorge Damiani (1931) con antecedentes dentro de un surrealismo de origen italiano, Nelson Ramos (1932) y José Gamarra (1934). Leopoldo Nóvoa (1920) lleva a dimensiones gigantescas la experiencia informalista en un mural del estadio del Cerro (1962-64); Hilda López (1922) encuentra un dramatismo tenso, hecho de castigado rigor, cercano a las búsquedas de la action-painting, así como Hermenegildo Sábat (1933) penetra en la neofiguración, siguiendo a de Kooning, poco tiempo después prolongada por Alamán, Jorge Paéz Vilaró (1921) y Hugo Mazza (1925). Carlos Páez Vilaró (1923) desafía el plácido provincianismo montevideano con sus irreverentes arbitrariedades experimentales.

Las nuevas promociones (Miguel A. Battegazzore, 1931; Ulises Torrado, 1941; Hugo Longa, 1934; Ernesto Cristiani, 1928; Ruysdael Suárez, 1929; Haroldo González, 1941; Antonio Slepak, 1939; Antonio Casares, 1942; Luis Arbondo, 1939; Ethel Estades, 1924; el italiano Giancarlo Puppo, 1938), están respaldados en su actitud renovadora —llámese nueva abstracción, pop-art o cinetismo— por integrantes de generaciones anteriores actualizados en su vocabulario estético (Amalia Nieto, 1910; Jorge Nieto, 1918; José Gurvich, 1917; Julio César Trobo, 1909; Raúl Zaffaroni, 1917; Teresa Vila, 1931, autora de espectáculos próximos a los "happenings", de 1964 a 1968). Algunos artistas están desdoblados en escritores (Somma, Zaffaroni, Markarian, Suárez, Cristiani, Hilda López), éditos o inéditos, o en críticos de arte (Teresa Vila, Zaffaroni, Jorge Páez, María Freire, Amalia Polleri), ocasionales o permanentes.

La rápida mutación en las artes plásticas de la última década, el nervioso suceder de los "ismos", aun dentro de la trayectoria de los propios artistas, hace imposible una vertebración simultánea con los escritores que, a su vez, se renuevan siguiendo otras coordenadas. No obstante, es posible advertir una secreta vida común, amasada de cuestionamientos urgentes y de revisionismos demistificadores. Al "boom" editorial corresponde una alza en la cotización de los artistas (dos remates del año 1968 barajaron cifras varias veces millonarias). Los nuevos buscan un hipotético público en las bienales y en concursos internacionales, cuyo resultado futuro es imprevisible. La afirmación fuera de fronteras (Spósito, Ventayol y Carlos Páez en la Bienal de San Pablo; Gamarra en la Bienal de París, Ramos en Madrid, Gamarra y Alamán en la Bienal de Córdoba, Jorge Páez en Quito) recién empieza su marcha.



"Homenaje al gusano que espera en mi tumba" — Óleo de Nelson Ramos.

LAS "ACCIONES" DE TERESA VILA



Cuando a fines de 1964 tropezamos con un número cada vez mayor de dificultades e impedimentos que nos obligaron a suspender el espectáculo programado en una Feria de Artes Plásticas, no imaginábamos que con el transcurrir del tiempo las dificultades permanecerían y no nos abandonarían ya.

Esas mismas dificultades, en cierto modo nos obligarían en adelante (dada su permanencia) a prescindir de ellas en lo posible y a realizar igualmente los espectáculos (a lo sumo estirando su presentación en el tiempo).

Asimismo, también nos vimos modificando y puliendo "un estilo", "una manera" que nos sumergía en nuestro auténtico medio: la pobreza, la austeridad, primando una auténtica visión del hombre dentro del contenido que acompaña la forma de esas realizaciones.

Tratamos de que el YO se vinculara se fundiera y se transformara en un NOSOTROS, en un TODOS, llevados por un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción con el cual se pueda preparar a los participantes para recibir la palabra". A veces la palabra juega como llamado, como un alerta, que en cierto modo nos puede predisponer para la acción, para un gesto, para una intención de colaboración, de solidaridad realizada en común; o quizá más adelante, en otro lugar o en otra situación de la vida.

Las "acciones con tema" como un nuevo espectáculo comunitario, pueden ayudar a que el participante se sienta más libre, a que piense y saque conclusiones, con los elementos que se le han dado, con las situaciones que se crean puede realizar un puzzle mental de asociaciones de ideas que posiblemente le lleven a una conclusión inesperada u olvidada en una conciencia embotada (a veces por el simple trajinar cotidiano) en la cual muchas veces entra el "no tenemos tiempo" o el "no nos damos cuenta", embotamiento de conciencia que puede apartarnos de una percepción certera del avasallamiento de la injusticia en la situación y los problemas del ser humano.

En nuestra concepción del espectáculo o anti-espectáculo la palabra juega un rol importante, es el VERBO que junto a la acción servirá para posibilitar un escape, una reubicación en TODOS.

Palabra-Gesto-Acción-Meditación que nos ayudarán un instante, lo demás ha de correr en el tiempo.

Para nosotros el conocimiento del medio debe ser un eje: nuestro medio es de dependencia, de pobreza, lo cual ha de pesar y servir como guía en el trabajo.

TERESA VILA

BIBLIOGRAFIA BASICA

Ardao, Arturo — Prólogo a **Arte, Estética, Ideal,** de Pedro Figari (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos Uruguayos, Nº 31), páginas V-XXXIV, Montevideo, 1960.

Ardao, Arturo — Prólogo a **Educación y arte,** de Pedro Figari (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos Uruguayos, Nº 81), páginas VII-XXVI, Montevideo, 1965.

Ardao, Arturo — **La filosofía en el Uruguay en el siglo XX,** México, 1956.

Ardao, Arturo — **Arte y estética en Dewey y en Figari,** en "Marcha", Nº 1006, 29-IV-1960.

Ardao, Arturo — **La evolución filosófica de Eduardo Acevedo Díaz,** en "Marcha", Nº 628, 27-VI-1952.

Argul, José Pedro — **Las artes plásticas del Uruguay,** Montevideo, Barreiro y Ramos S.A., 1966 (Segunda edición, actualizada, de **Pintura y escultura del Uruguay,** Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico, 1958).

Cáceres, Alfredo — **Joaquín Torres García,** Montevideo, L. I. G. U., 1941.

Cáceres, Esther de — Prólogo a **La recuperación del objeto,** de J. Torres García (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos uruguayos, Nº 75), páginas IX-XXX, Montevideo, 1965.

Casal, Julio J. — **Rafael Barradas,** Buenos Aires, Losada, 1949.

Cassou, Jean — **Torres García,** París, Fernand Hazan, 1955.

De Ignacios, Antonio — **Historial de Rafael Barradas,** Montevideo, 1945.

Duprey, Jacques — **Voyage aux origines françaises de l'Uruguay,** Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico, 1952.

Fernández Saldaña, José M. — **Pintores y escultores uruguayos,** Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1916.

Figari, Pedro — Proyecto sobre transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Escuela Industrial, Montevideo, 1910. **Arte, Estética, Ideal,** Montevideo, 1912 (2ª edición en París, 1920; 3ª edición, París 1926; 4ª edición en Montevideo, 1960); **Arte. Técnica. Crítica,** Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo el 15 de junio de 1914, patrocinada por la Asociación Politécnica del Uruguay, Montevideo, Peña Hnos., 1914; **El Arquitecto,** Paris, Le livre libre, 1928; **Historia kiria,** Paris, Le livre libre, 1930.

García Esteban, Fernando — **Panorama de la pintura uruguaya contemporánea,** Montevideo, Alfa, 1965.

García Esteban, Fernando — **Algunos lineamientos característicos del desarrollo de la pintura uruguaya,** Montevideo, Universidad de la República, 1958.

González Garaño, Alejo B. — **El pintor y litógrafo francés capitán A. D'Hastrel,** Buenos Aires, Kraft, 1944.

González Garaño, Alejo B. — **Iconografía argentina,** Buenos Aires, Emecé, 1947.

Herrera Mac Lean, Carlos A. — **Pedro Figari,** Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Iconografía de Montevideo — Dirección, selección y notas de Ariosto González, Carlos Pérez Montero, Octavio C. Assunção, Simón S. Lucuix y Arturo Scarone, Montevideo, Colombino, 1955.

Laroche, W. E. — **Los precursores,** Montevideo, Monteverde, 1961.

Ottsen, Henrich — **Un buque holandés en América del Sur,** Buenos Aires, Huarpes, 1945.

Podestá, José María — **Joaquín Torres García,** Buenos Aires, Losada, 1945.

Rama, Ángel — **La aventura intelectual de Figari,** Montevideo, Fábula, 1951.

Romero Brest, Jorge — **Pintores y grabadores rioplatenses,** Buenos Aires, Argos, 1951.

Romero Brest, Jorge — Prólogo al catálogo de Figari, Buenos Aires, Instituto Torcuato di Tella, 1967.

Roustan, Desiré y Miomandre, Francis — **Figari filósofo, pintor, poeta,** Montevideo, 1962.

Salterain y Herrera, Eduardo — **Blanes. El hombre, su obra y la época,** Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950.

Sarfatti, Margarita — **Espejo de la pintura actual,** Buenos Aires, Argos, 1947.

Schmidl, Ulrico — **Derrotero y viaje a España y las Indias,** Buenos Aires, Austral, 1944.

de Torre, Guillermo — Prólogo del catálogo Torres García para la V Bienal de San Pablo, Montevideo, 1959.

Torres García, Joaquín — **Notes sobre Art,** 1913; **Dialegs,** 1915; **Un ensayo de clasicismo,** 1916; **La regeneració de si Mateix,** 1919; **El descubrimiento de sí mismo,** 1917; **L'Art en Relació Amb L'Home Etern y L'Home que Passa,** 1919; **Cercle et Carré,** 1930; **Raison et nature,** 1932; **Guiones,** 1933; **Manifiestos,** 1934; **Estructura,** 1935; **Círculo y cuadro,** 1936-38; **La tradición del hombre abstracto,** 1938; **Historia de mi vida,** 1939; **500a. Conferencia,** 1940; **La ciudad sin nombre,** 1941; **Universalismo constructivo,** 1944; **Nueva escuela de arte del Uruguay,** 1946; **Lo aparente y lo concreto en el arte,** 1947; **Mística de la pintura,** 1947; **La recuperación del objeto,** 1952.

Vidal, Emeric E. — **Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo consistentes en 24 vistas acompañadas de descripciones del paisaje y de las indumentarias, costumbres, etc., de los habitantes de esas ciudades y sus alrededores,** Buenos Aires, Viau, 1943.

Zani, Giselda — **Pedro Figari,** Buenos Aires, Losada, 1944.

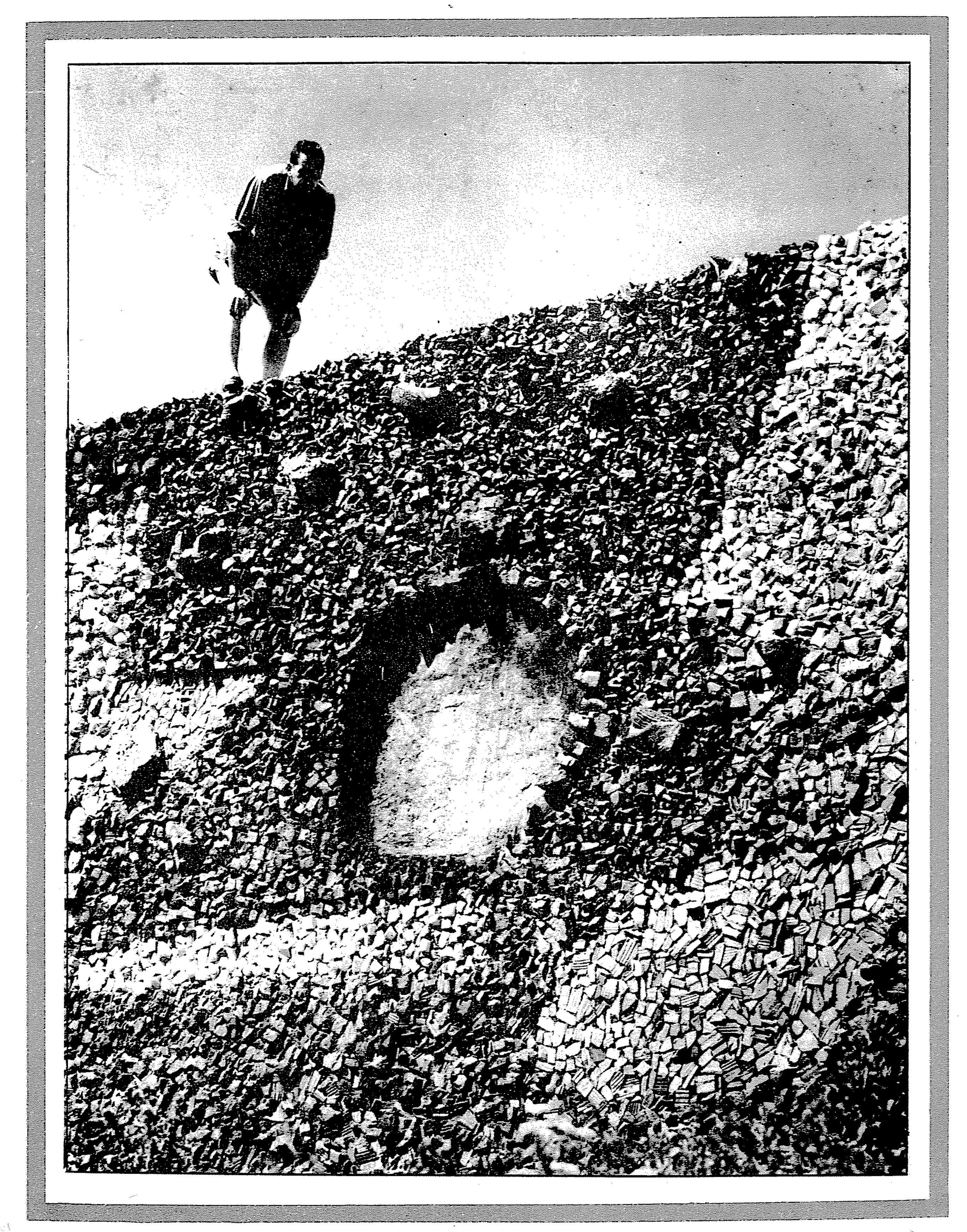
Zum Felde, Alberto — **Proceso intelectual del Uruguay,** 1930.

En *CAPÍTULO ORIENTAL*

Nº 42

LITERATURA Y FÚTBOL

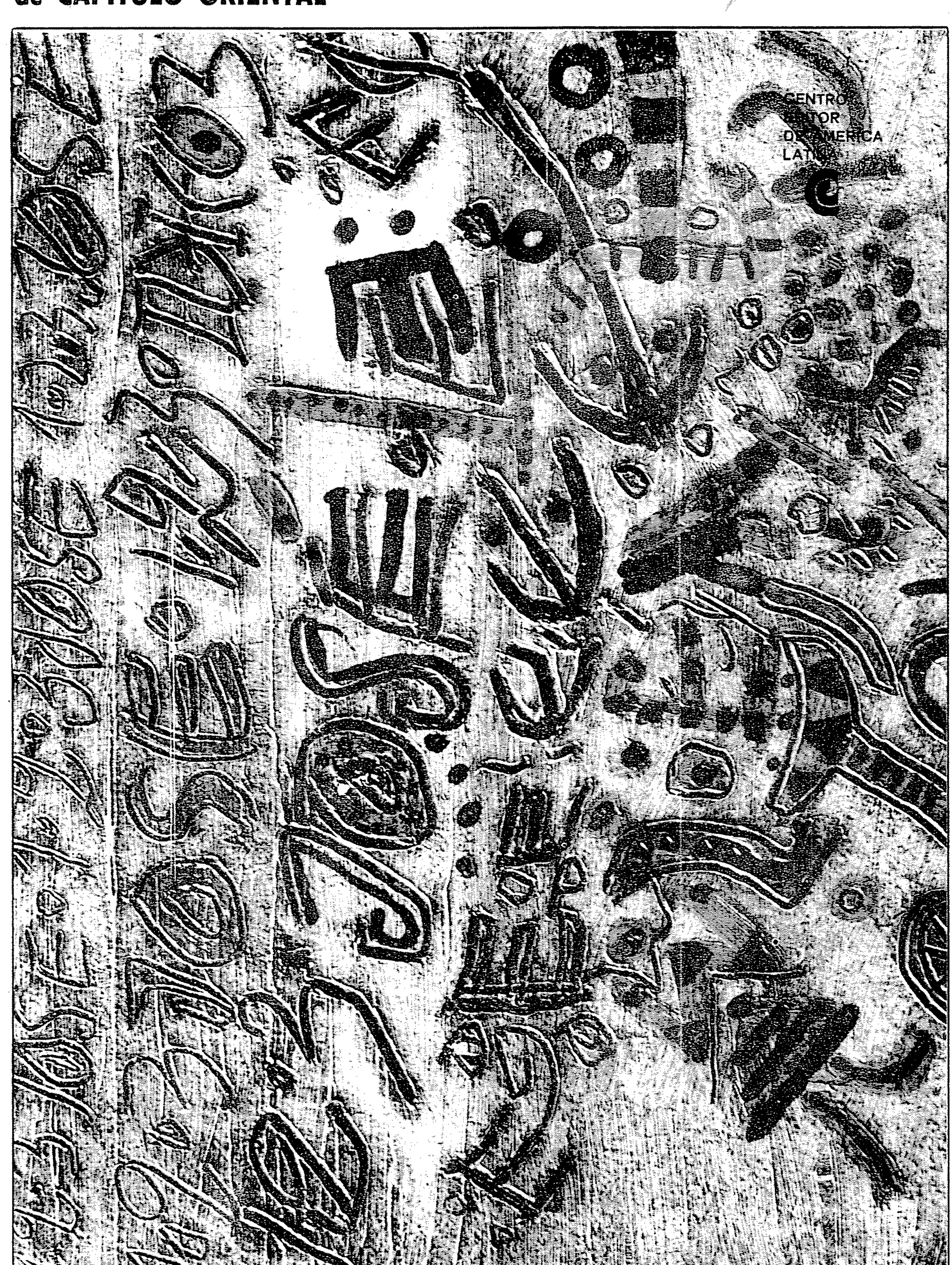
y junto con el fascículo, el libro
EL FÚTBOL (antología)



Leopoldo Nóvoa y su mural en el Estadio "Luis Tróccoli", en el Cerro

Este fascículo, con el libro
LO APARENTE Y LO CONCRETO EN EL ARTE,
de Joaquín Torres García
constituye la entrega N.o 41
de CAPITULO ORIENTAL

Precio del fascículo más el libro: $ 100.-



José Gamarra — Pintura